

Musique exotique – Une histoire du jazz

Paul LE FLEM (*Comœdia*, vol. 21, n° 5 330, 8 août 1927, p. 3)

France

Paul Le Flem (1881-1984) est compositeur et critique musical. Formé à la Schola Cantorum, il y devient professeur de contrepoint jusqu'en 1939. Il est critique à *Comœdia* de 1906 à 1960. Dans cet article, il livre un compte-rendu détaillé du livre *Le Jazz* d'André Schaeffner et André Cœuroy, publié en 1926. Ce livre, souvent cité comme l'un des premiers sinon le premier ouvrage consacré entièrement au jazz, bien que cosigné des deux auteurs, est entièrement de la plume du premier, à l'exception du dernier chapitre.

À peine en Europe, le jazz brûlant les étapes de la hiérarchie musicale, s'y comportait en conquérant. Magnifiquement indifférent aux anathèmes lancés contre lui, orgueil du music-hall, du restaurant, du dancing, il ne s'arrêtait pas à ces premiers succès. Des écrivains, des artistes, des musiciens de talent lui ouvrirent leur symphonie et firent cortège à ce nouveau souverain, dont la venue avait pour certains, et non des moindres – un caractère messianique.

Il y a quelques années, Émile Vuillermoz¹ consacrait une chronique pleine de judicieuse finesse et de perspicacité bienveillante. L'an dernier, André Messager², sensible aux nouvelles possibilités orchestrales du jazz,

¹ Émile Vuillermoz (1878-1960) a mené conjointement des études juridiques, littéraires et musicales. Renonçant rapidement à ses ambitions de compositeur, il devient l'un des observateurs les plus attentifs de la vie musicale de son époque, et plus particulièrement de toutes les innovations stylistiques et technologiques susceptible de faire évoluer la musique. À ses yeux, le jazz constitue bien plus qu'une simple mode, comme certains chroniqueurs de l'époque peuvent l'écrire. Attentif à une musique dont il pressent les bouleversements qu'elle porte en elle, il en propose au quotidien du matin *L'Éclair* la première analyse sérieuse en 1918 (reprise dans Vuillermoz 1923). Pionnier de la critique cinématographique, Vuillermoz est également l'un des initiateurs de la critique du jazz.

² André Messager (1853-1929), compositeur, organiste et chef d'orchestre. Sa production est principalement constituée d'œuvres lyriques (environs trente) et de musiques de ballet. Il a occupé

engageait « tous les compositeurs à aller entendre Paul Whiteman³ et son orchestre, non seulement parce qu'il est sans doute le plus parfait, mais surtout pour se rendre compte du parti qu'on pourra tirer de combinaisons aussi nouvelles qu'ingénieuses »⁴. De doctes musiciens, non contents de lui dédier la ferveur de leur apostolat, cherchaient à percer son bruyant mystère, à s'approprier ses procédés et lui faisaient une place dans leur catéchisme artistique.

Cette tendresse, il s'en faut, ne fut pas unanimement appréciée dans toutes les circonscriptions musicales. Des questions de bienséance et de goût furent soulevées qui furent toujours posées sur le terrain de la défiance hostile. Si les moins sévères ne contestent pas la prodigieuse vitalité rythmique du nouvel intrus et reconnaissent le piquant de ses combinaisons sonores, les autres ne lui pardonnent pas son indifférence expressive, sa jovialité animale, sa truculence fermée à toute expansion profonde. Quelques-uns tirent argument de son origine nègre pour lui signifier leur mépris.

Un Mascagni invoque même la raison d'État dans son réquisitoire : « les Gouvernements, s'écrie-t-il, devraient interdire le jazz comme la morphine et la cocaïne, cette musique ne pouvant que dégrader le goût et le moral du public »⁵. Arrêt terrible, certes, mais dont semble

des postes prestigieux à Paris et à Londres (Opéra-Comique, Société des Concerts du Conservatoire, Royal Opera House) en tant que chef d'orchestre.

- ³ Paul Whiteman (1890-1967) est un altiste et chef d'orchestre étatsunien formé à la musique classique. Musicien du rang dans le San Francisco Symphonic Orchestra, il forme son propre orchestre de danse en 1918. Les enregistrements qu'il réalise pour la Victor Talking Machine Company (la plus importante firme discographique aux États-Unis) font de son orchestre le principal représentant du jazz dans les années 1920. Sa réputation, aussi importante aux États-Unis qu'en Europe, où sa première tournée a lieu en 1926, fait grand bruit et suscite de nombreux articles. Sa musique, qui privilégie les arrangements sophistiqués à l'improvisation individuelle, a suscité l'admiration de nombreux musiciens de jazz dans les années 1920. Dans son autobiographie, Duke Ellington a écrit : « Paul Whiteman était connu comme "le roi du jazz" et personne n'a encore porté ce titre avec autant de conviction et de dignité » (Ellington 1973, p. 103, traduction de l'éditeur).
- ⁴ Cette citation est extraite du compte rendu par André Messager dans *Le Figaro*, probablement de la répétition générale donnée le 3 juillet au Champs-Élysées-Music-Hall de l'orchestre de Paul Whiteman, en prévision des concerts à venir (Messager 1926). À ce sujet, voir Cugny 2014, p. 234-241.
- ⁵ Piero Mascagni (1869-1945), compositeur italien d'opéras. Le compositeur de *Cavalleria rusticana* a maintes fois exprimé ses opinions anti-jazz. Dans le *Corriere della Sera* du 7 mars 1926, on lit notamment : « On dit, ajoute Mascagni, que la musique du "jazz-band" a été importée par les nègres. C'est un malentendu ! J'ai rassemblé, voilà une vingtaine d'années, un certain nombre de chansons et d'airs de danse nègres et je peux vous assurer qu'il s'agit d'un matériel musical vraiment remarquable. Je finirai par me décider à écrire une symphonie sur des motifs originaux nègres afin d'ennoblir la musique d'une race humaine des plus respectables ! Quand j'écoute les orchestres de

s'accommoder l'accusé qui n'en continue pas moins de mener à la barbe de ses détracteurs le plus joyeux sabbat.

Le jazz n'est donc pas, actuellement, l'un de ces hôtes à qui l'on peut, du jour au lendemain, délivrer un exeat avec ordre de ne plus aborder sur les côtes de l'ancien continent. MM. André Cœuroy⁶ et André Schaeffner⁷ ont eu la curiosité de demander compte de son passé à cet immigrant et ont examiné les conditions qui lui ont assuré une fortune si rapide. Ils ont consigné leurs recherches et leurs réflexions dans un ouvrage de forme ramassée, écrit dans un style condensé et précis, qui permet au lecteur de compléter ses impressions et de libérer ses scrupules personnels.

La partie réservée à l'historique du jazz repose sur une documentation qui s'en tient à l'essentiel. Grâce à d'opportuns rapprochements de faits, grâce à d'heureuses conjectures, nous saisissons la progressive et rapide évolution du jazz et comprenons mieux sa formation. MM. Cœuroy et Schaeffner ont montré dans leurs développements une intelligence, une ingéniosité qui font honneur à leur sens critique. Ils étudient aussi les rapports du jazz avec la musique contemporaine et en notent l'influence certaine. *Le Jazz* est un livre qu'on lit et suit avec plaisir, et les déductions de ses auteurs sont de celles qui suscitent et activent la réflexion.

“jazz-band”, avec leurs explosions, leurs miaulements, leurs bruits brutaux, j'éprouve une souffrance indicible. Oh, quel est l'homme qui est capable de souffler dans un instrument..., en l'occurrence un saxophone et qui cherche à imiter la voix des animaux les plus ignobles ! Croyez-moi : il vaut bien mieux se tourner vers Johann Strauss, qui n'est certes pas un musicien penseur comme Beethoven mais qui s'acquitte avec une grande noblesse de la tâche que Dieu lui a assignée : écrire de la musique pleine d'abandon, de caresses et de lumières ! » (cité dans dans Mazzoletti 2004, p. 119 ; traduction de l'éditeur). Toutefois, l'origine de la citation présente n'a pu être identifiée.

⁶ André Cœuroy (1891-1976), de son vrai nom Jean Belime, est l'un des critiques musicaux les plus influents de l'entre-deux-guerres. Germaniste de formation, il crée *La Revue musicale* avec Henry Prunières en 1920, il est l'auteur de très nombreux ouvrages (sur Wagner, Puccini, la musique française, etc.) et d'innombrables articles. Il est aussi l'un des premiers défenseurs de la phonographie.

⁷ André Schaeffner (1895-1980) est un anthropologue et ethnomusicologue français. Maître de recherche au CNRS, il crée en 1929 le Musée d'ethnographie du Trocadéro, qui deviendra le département d'ethnomusicologie du Musée de l'Homme. Il le dirige jusqu'à sa retraite en 1965. Parmi ses nombreux ouvrages, *l'Origine des instruments de musique* (Schaeffner 1936) restera longtemps une référence incontournable en matière d'organologie.

Filiation afro-américaine

Dès le début de leur ouvrage, MM. Cœuroy et Schaeffner remarquent qu'il n'y a pas de distinction radicale entre les musiques violentes d'Afrique, les chants des planteurs des Antilles ou de la Louisiane, les spirituals⁸ et le jazz. Un seul et même fait musical apparaît sous cette apparente diversité des modes d'expression. On y chercherait vainement les différenciations analogues à celles qui s'observent dans l'histoire de la musique européenne où, de bonne heure, s'établirent des genres et des catégories. L'étude d'un tel phénomène musical, unique actuellement, offre donc pour le critique un intérêt de premier ordre.

Dans quelle mesure exacte une filiation peut-elle être fixée entre la musique africaine et celle des nègres, arrachés à leur terre d'origine pour être vendus comme esclaves en Amérique, tel est le problème que se posent MM. Cœuroy et Schaeffner. Pour le résoudre, ils ont dépouillé des récits de voyage effectués à diverses époques par de nombreux explorateurs. De ces multiples et riches confrontations de textes éparpillés sur une période qui va du XVII^e siècle jusqu'à nos jours, ils dégagent des traits communs, des habitudes musicales identiques chez les nègres des deux continents.

Le rythme chez le nègre

Ce qui frappe tout d'abord, c'est le goût du nègre pour tout ce qui est rythme, percussion, et, par la suite, danses. Les témoignages ne manquent pas. Une harmonie naturelle unit chez le noir les gestes du labeur et du rythme musical. Instinct si sûr que, au XVII^e siècle, Robert Lignon en était frappé : « Ils changent leur temps en tant de manières, et, c'est un plaisir aux curieux de les ouïr, et à mon égard, c'était bien un bruit des plus étonnants que j'aye ouï de ma vie, que s'ils sçavaient aussi bien diversifier les tons comme ils font les temps, ils feraient des merveilles en musique »⁹.

⁸ Le *spiritual* (connu aussi comme *negro spiritual*) désigne un genre musical, apparu à la fin du XVIII^e siècle aux États-Unis au sein de la communauté afro-américaine. Il est issu de la rencontre entre les hymnes chrétiens tirés de l'Ancien Testament et de différentes traditions vocales africaines perpétuées aux États-Unis par les esclaves. À partir de la fin du XIX^e siècle, le *spiritual* a progressivement été reconnu comme l'un des genres majeurs de la musique traditionnelle étatsunienne.

⁹ Cette citation figure dans le chapitre « Histoire de l'Isle des Barbades », du volume collectif *Recueil de divers voyages faits en Afrique et en l'Amérique, qui n'ont point été encore publiés, contenant*

Les instruments

Cette disposition explique l'usage des instruments à percussion et, notamment, la pratique des tambours dont la variété est infinie. Mais, ces premières démonstrations musicales ne visent encore qu'au bruit. Dès le XVII^e siècle, des explorateurs signalent simultanément en Guinée, sur la Côte d'Or, au sud du Congo et aux Antilles, un instrument appelé balafon¹⁰ qu'ils comparent, selon l'époque où se firent leurs voyages, à l'orgue, au clavecin, à l'épinette, à l'harmonica et dont les sons sont produits par la percussion de lames de bois. Plus que le xylophone d'Europe, il est l'ancêtre direct du xylophone *américain*¹¹.

Les récits d'explorations faites au XVII^e siècle en Afrique et en Amérique nous mettent également en présence d'un prédécesseur d'une importante individualité du jazz, le banjo, « exacte conjonction d'une guitare schématique et d'un réel tambourin ». Le nombre des cordes n'était pas fixe, mais le principe de cordes vibrant au-dessus d'une peau ou d'un parchemin tendu est le même. On retrouve jusqu'au nom *bania* au Brésil et, en Afrique, certaines régions géographiques répondent aux dénominations, de *Banjau*, *Bania*, *Banja*. Curieuse coïncidence ! Le banjo américain actuel correspond à un type plus simplifié, mais délivré de ses ancêtres africains.

Vers le milieu du siècle dernier, les instruments à vent européens étaient en grande faveur auprès des nègres d'Amérique qui en jouaient

l'origine, les moeurs, les coùtumes & le commerce des habitans de ces deux parties du monde, publié à Paris en 1673. Il s'agit de la traduction d'un texte publié en anglais en 1657 sous le titre *A True and Exact History of the Island of Barbadoes* par Richard Ligon. Cet entrepreneur anglais ruiné par la guerre civile de 1642-1651, s'exila dans l'île de la Barbade pour s'y établir à la tête d'une plantation de sucre. La citation se présente comme suit : « Les Dimanches après midy ils ont leur Musique, qui est de Timbales de diverses espèces, mais les meilleurs Musiciens jouent sur les plus petites, les autres les suivent & font une manière de Concert. L'on sçait que la timbale n'a qu'un ton, ce qui fait que la diversité des tons est peu nécessaire en cette sorte de Musique, mais ils changent leur temps en tant de manières, que c'est un plaisir aux curieux de les oüir, & à mon égard c'estoit bien un bruit des plus estonnans que j'aye oüy de ma vie, que s'ils sçavoient aussi bien diversifier les tons comme ils font le temps, ils feroient des merveilles en Musique. Si je ne fusse devenu malade devant que de partir delà, où j'eus une maldie qui dura sept mois, je leur aurois donné quelques touches de tons, qui ettant bien entendus, auroient beaucoup servy à perfectionner leur harmonie ; car le temps sans le ton n'est pas la huitième partie de la Musique » (Collectif 1684, p. 82-83).

¹⁰ Le balafon est un instrument de percussion idiophone africain, composé de lames de bois frappées avec des baguettes et de calebasses faisant fonction de résonateurs.

¹¹ Le xylophone est également un instrument de percussion idiophone, mais on ne lui connaît pas de variante « américaine ».

avec une remarquable habileté. Leur rôle dans le jazz ne devait pas être inutile.

Le chant nègre

Cet arsenal sonore n'expliquerait pas, à lui seul, la curieuse formation musicale des noirs. La voix du nègre, son timbre, ses modulations imprévues, les caractéristiques du chant ont exercé une influence plus décisive. « La musique nègre, disent MM. Cœuroy et Schaeffner, nous doit apparaître toujours poursuivie par deux images, celle du bruit et celle de cette voix ». Cette voix est d'une exquise douceur, d'une souplesse telle que « nous ne savons jamais bien au même instant si ces voix se pâment, se moquent ou pleurent ». La syncopation si particulière à ce chant, qui tient à une émission spéciale, est d'une qualité telle que le jazz dans ses effets les moins brutaux « apparaît comme l'exacte traduction instrumentale de ce que les nègres obtiennent ingénument dans leurs chants en choral ».

Car, sous l'effet de leur ferveur religieuse, les nègres se livrèrent de bonne heure à la pratique des chorals protestants qui leur étaient révélés par les missions évangéliques d'Amérique. Ainsi s'explique la naissance des *negro spirituals*, la seule musique populaire américaine, qui, sans doute, ne se serait jamais développée sans cette diffusion imprévue du chant protestant. Livrés à leurs fantaisies harmoniques, les nègres chantent leurs spirituals et, remarque avant 1867 William Francis Allen, sans qu'ils sachent déchiffrer une note de musique, « glissent d'une note à l'autre ou usent de tournures ou de cadences inexprimables en notes »¹². C'est par ce moyen que s'introduisait la polyphonie dans les habitudes musicales des noirs.

Naissance du jazz

Grâce à la rencontre et à la fusion de ces données disparates, la naissance du jazz sera possible. C'est en Louisiane et dans la Caroline du Sud que s'était conservé, très vivace, le souvenir des danses africaines. C'est aussi dans cette région que le jazz devait rencontrer le milieu le plus favorable à son éclosion.

¹² Le passage est tiré de *Slave Songs of the United States* (Allen & Ware & McKim 1867).

Déjà, avant l'émancipation, on faisait appel aux noirs pour accompagner des danses. Leur virtuosité instrumentale était connue et ils étaient sans rivaux dans l'art de trouver des accompagnements. Au cours de leurs improvisations sur les instruments, ils reproduisaient les procédés qu'ils appliquaient d'instinct dans leurs spirituals. Au XVI^e siècle, en France et en Italie, des œuvres d'abord chantées avaient passé dans le domaine du répertoire instrumental courant. Le même ascendant, le même pouvoir de la voix s'observent à propos du jazz. Le timbre du saxophone, les glissandi se prêtaient à ces transpositions de sonorités. Et les rythmes primitifs, conservés dans les danses en usage, allaient, à leur tour, se glisser dans cette polyphonie. Le jazz, nouveau type instrumental, « se trouve donc au croisement d'habitudes de danses et de chant où à une première nature africaine se sera superposée une seconde, moins américaine d'ailleurs que d'Europe ».

Chicago et la Nouvelle-Orléans se disputent l'honneur d'avoir donné le nom à un orchestre composé d'un piano, d'un violon, d'une clarinette ou d'un saxophone, d'un cornet à pistons, d'un trombone, d'un banjo et d'une batterie. Les premiers jazz qui se produisirent à New-York en 1914 et en 1915 laissèrent aux auditeurs une impression assez barbare. Peu à peu s'atténuèrent les effets de violence de la batterie ; le saxophone acquit une importance toujours plus marquée et la mélodie ne tarda pas à occuper la première place dans l'ensemble. Dans le nouveau groupement, les instruments à vent l'emportent par le nombre sur les instruments à cordes. Un orchestre comme celui de Paul Whiteman, qui comprend trente-six instruments, est le type du genre, car, dans cet orchestre, le même musicien doit être à même de jouer de plusieurs instruments.

Le jazz et son influence

C'est en 1918 que le jazz fut importé en France. Il fit ses débuts au music-hall. « L'époque, écrivent MM. Cœuroy et Schaeffner, coïncidait avec la théorie, alors répandue, que la musique se régénérât par le cirque et le music-hall ». Le *Sacre du Printemps* de Stravinsky avait préparé les oreilles et disposé les esprits à « mieux comprendre le jazz. Même déploiement inusité de la batterie, même déchaînement des cuivres,

même « dure insistance des rythmes », autant d'affinités qui rendaient plus aisée, pour l'Européen, l'assimilation du jazz.

L'influence de cette musique était d'autant moins surprenante que son diatonisme rencontrait le diatonisme de musiciens comme Stravinsky et Milhaud. À vrai dire, le jazz n'innovait pas. Il se bornait à « accentuer une évolution qui le précédait de peu ». Son mérite était de remettre le rythme en honneur, de laisser s'épanouir le don de l'improvisation, de la virtuosité ou de la variation. En cela, il apparaissait comme un concerto, « mais un concerto imprégné d'habitudes vocales et polyphoniques, évocateur de danses par son halètement de rythmes, bien que d'une certaine barbarie devenue licite pour qu'une fois devant nous se dégage tout le courant de passions africaines que la musique occidentale, par pudeur de style, avait jusqu'à alors refoulé ».

Bibliographie

- Anthologie : Cugny, Laurent, et Martin Guerpin (à paraître), *Écrits francophones sur le jazz (presse, essais, roman, théâtre, poésie). Une anthologie annotée et commentée (1918-1929)*, Paris, Vrin.
- Allen, William Francis et Charles Pickard Ware (1867), *Slave Songs of the United States*, New York, A. Simpson & Co.
- Collectif (1684 [1/1673]), *Recueil de divers voyages faits en Afrique et en l'Amérique, qui n'ont point été encore publiez, contenant l'origine, les moeurs, les coûtumes & le commerce des habitans de ces deux parties du monde*, Paris, chez la Veuve Ant. Cellier.
- Cugny, Laurent (2014), *Une histoire du jazz en France, tome 1 : Du milieu du XIX^e siècle à 1929*, Paris, Outre Mesure.
- Ellington, Duke (1973), *Music Is My Mistress*, New York, Da Capo Press.
- Mazzoletti, Adriano (2004), *Il Jazz in Italia. Volume primo : dalle origini alle grandi orchestre*, Torino, EDT.
- Messenger, André (1926), « Les premières – Théâtre des Champs-Élysées. Paul Whiteman et son Jazz-Band » *Le Figaro*, vol. 73, n° 185, 4 juillet, p. 4
- Schaeffner, André, et André Cœuroy (1926), *Le Jazz*, Paris, Claude Aveline.
- Schaeffner, André (1936), *Origine des instruments de musique. Introduction ethnologique à l'histoire de la musique instrumentale*, Paris, Payot.
- Vuillermoz, Émile (1923), « Rag-time et Jazz-band », dans *Musiques d'aujourd'hui*, Paris, Crès, p. 207-215.